

Ironija odmika film od globoke in težke zamišljenosti



Emir
Kusturica:
*Se spominjaš
Dolly Bell*
Pulj, 1981

Pričnimo s preprostim, toda pomembnim vprašanjem. Kako gledaš na svoj debi znotraj bosansko-hercegovske filmske proizvodnje, kjer se ne dela mnogo in ki ima mnogo bolj razvito prakso dokumentarnega filma kot pa izkušnje na ravni celovečernega igranega filma.

Kusturica: Zdi se mi, da je problem nekontinuirane proizvodnje prisoten v celotni jugoslovanski kinematografiji in je izključno vezan na dejstvo, da nimamo razvite filmske industrije, da nimamo sredstev za proizvodnjo. Naša kinematografija me spominja na kmeta, ki nima s čim obdelovati zemlje. Moj prvenec je pravzaprav nastal kot neka vrsta incidenta, kar pa v razmerah naše filmske proizvodnje postaja že skorajda pravilo. To, da se je ta film sploh zgodil, se moram zahvaliti predvsem zagrizenosti in požrtvovalnosti nekaterih ljudi (poimensko moram omeniti vsaj Vesno Lonjo, direktorja kulturno-umetniškega programa TV Sarajevo), pripravljenosti nekaterih v Sutjeska filmu, da sprejmejo v filmsko realizacijo, prvotno kot TV dramo zamišljen projekt *Se spominjaš Dolly Bell*, ter končno tudi moji vztrajnosti in trmi, ki sama kot taka še zdaleč ni dovolj, vsaj pri filmu ne.

Če nekoliko pobrskamo po spominu in se spomnimo filmov, ki so zadnjih nekaj let nastajali v bosansko-hercegovski kinematografiji, deluje tvoj film v primerjavi s njimi osvežujoče. Njegova svežina izhaja iz načina naravnnavanja na bližnjo preteklost, iz pristopa, ki se na preteklost ne usmerja z neko sankrosanktno serioznostjo. Le-ta je v mnogih, razumljivo da ne samo bosanskih zgodovinskih filmih, neko vnaprejšnje toda vprašljivo zagotovilo za relevantno razkrivanje resnic, bistva nekega časa. Ti si namreč osrednji problem filma, kompleksnost odraščanja mladega človeka, vpetega na eni strani v

tradicijo bosanske kulture na drugi pa v neko novo socialno prakso, prepletel s serijo komičnih elementov, ki spodmikajo sankrosanktno serioznost večine zgodovinskih filmov (tvoj prvenec je seveda samo pogojno zgodovinski film). Ti komični elementi delujejo v dveh smereh. Na eni strani vzbujajo v gledalcih smeh, na drugi pa vnašajo distanco do časa, ki ga upodabljaš. Prav ta ironična distanca je namreč omogočila, da film ni zapadel v poskus neke realistične »potopitve« v preteklost, temveč da z njo opredeljuje svoje razmerje do uprizorjenega sveta.

Kusturica: Mislim, da imate prav. V filmu je namreč ironična distanca tista perspektiva, ki prinaša možnost junakove rešitve iz sveta »groze«, tragičnih naključij, grobih življenjskih iger. Kajti, če bi sledil samo čustvom in bolečim spoznanjem mojega mladega junaka, potem bi se morala zgodba filma *Se spominjaš Dolly Bell* v vsakem primeru končati kot v filmu *Samo enkrat se ljubi* Rajka Grlića, s kakšnim samomorom, ali pa z norostjo.

Meni je sicer ugajalo, ko sem prebral v nekem dnevniku, da je mladi sarajevski režiser napravil zelo zabaven in privlačen film. Temu zapisu je predvsem nemogoče odreči vrednosti, ko jo ima kot priporočilo za moje bodoče gledalce. Tu v Pulju sem namreč opazil, da so gledalci žejni še tako banalnih vicov in najbrž tudi zato tako masovno drviyo v Arenu, da bi se nasmejali in vsaj deloma razbremenili vsakdanje doze neumnosti in idiotizma. Vendar pa sem prepričan, da vsa resnica mojega filma le ni v zabavnosti in privlačnosti. Ironična distanca, komični naboj mojega filma je zamišljen kot kontrapunkt dramatičnim življenjskim izkušnjam, ki kot tandem z notranjo napetostjo in nasprotjem, predstavljata film v neko tretjo dimenzijo. Le-ta pa mislim, da zadržuje, vsebuje, nekatere temeljne attribute eksistencialnega, da postavlja vprašanja o nekaterih zavezu-

jočih kategorijah kot so oče, prva ljubezen, prvi konflikti z okolico, z družbo...

Najbrž je res, da je mojemu filmu mogoče do neke mere prilepiti oznako »zgodovinski film«. Vendar ne v smislu, da poskuša objektivno odslikati neki čas, ki je danes prisoten v našem spominu, ali pa leži deloma »preveden« v dokumentih, ali kakor pravite vi, da se poskuša iluzorično potopiti v realističen odtis neke pretekle stvarnosti, v arheološko reprezentacijo, ki pozablja, da je le *reprezentacija* in to s filmskimi sredstvi. »Zgodovinski film« je le toliko, v kolikor skuša odkriti duh šestdesetih let, neko njihovo notranjo fizionomijo, h kateri nas lahko približa samo kritičen premislek. Menim, da so bila šestdeseta leta zelo pomembna za Jugoslavijo, kakor tudi za celoten socialistični svet. To je bil čas, ko se je končala hladna vojna, ko je nastopil konec nasilnega razdvajanja in polarizacije zavesti, obdobje, ko so pričele prihajati k nam prve zobne paste iz tujine in še tisoč drugih drobnih stvari, ki so se neopazno vpletle v naš vsakdan in v našo zavest. Takrat smo si tudi prvič priznali, da z našim gospodarstvom nekaj ni v redu in da je potrebna gospodarska reforma. Nujnost in potrebo po reformi smo prikrivali z neko zgodovinsko inercijo, neizpolnjene plane pa smo zamolčevali in pozabljali nanje s preusmerjanjem naše pozornosti na pesmi kot so »Ventiquattro milla bacci«, na naše prve, na mednarodni sceni uspešne boksarje. Za vsemi temi umetnimi paravani pa so bile številne nepravilnosti v naši ekonomiji; posledice le-teh še danes zelo občutimo.

Dodal bi rad še to, da sem hotel po zgledu Dušana Makavejeva, ki je svoj film *Nedolžnost brez zaščite* podnaslovil z oznako »ljubezenski film«, napisati na špico svojega prvenca »ljubezensko-zgodovinski film«. Smo namreč zelo smešni, ko poskušamo ustvariti prave in velike zgodovinske filme, saj največkrat zapadamo v težke zmote. Zavezanost zgodovinskim dejstvom in neki sicer težko opredeljivi avtentičnosti nas večinoma zapeljuje v historicizem, v neko kostumografsko in scenografsko preciznost. In to je tudi večinoma vse, kar od zgodovine ostane. Nimamo pa moči, da bi globlje vpogledali v neka zgodovinska dogajanja. Prav zato sem se želel že z oznako »ljubezensko-zgodovinski film« izogniti neki usodni odvisnosti od zgodovinske korektnosti in v sam začetek filma vpisati ironijo. Zato moj film ne more biti »zgodovinski« v pravkar opisanem smislu, saj se ne ukvarja z dejstvi, marveč z duhom, in je tako poskus analize vsaj nekaterih elementov kompleksne strukture šestdesetih let. Da pa ne bo pomote, jaz zgodovinsko-faktografski argumentiranosti vsekakor nisem iskal zamenjave v transmisiji filozofskih resnic.

Kaj te je vodilo, da si se odločil vpeljati v film ironično dimenzijo? Je le-ta morda del tvojega pogleda na svet, izhaja morda iz tvoje življenjske izkušnje, ali pa je določen »priučen« način delanja filma?

Kusturica: Osebnost sem srečen, da je v mojem filmu prisotna ironija, ker odmika film od neke globoke in težke zamišljenosti, od nekkih strašno mračnih razmišljanj o življenju in svetu. K takšnemu gledanju me je v precejšnji meri navajala naša kulturna tradicija, saj vemo, da je srbski narod poln duha in tiste prave »zajebancije«. Samo bosansko kulturno zgodovino pa so v precejšnji meri zaznamovali češki »kulturtregerji«, ki so v času Avstroogrske širili pri nas kulturo na

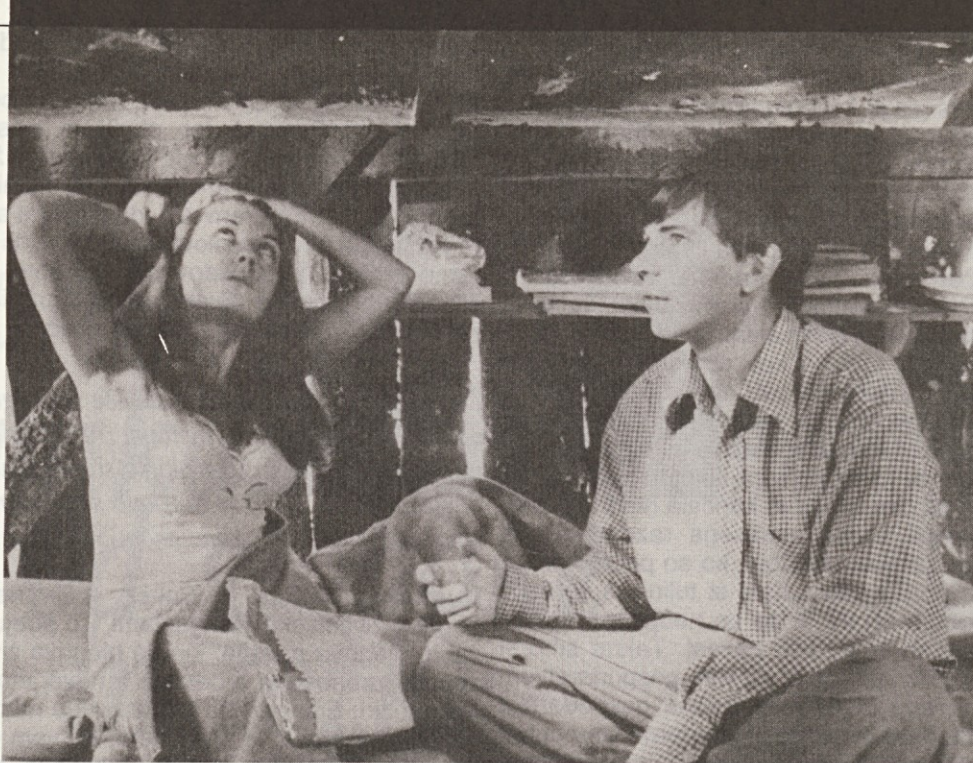
Čehom lastni način. In če k temu dodamo še dejstvo, da sem študiral v Pragi, kjer sem se največ naučil od profesorja Menzla, potem je najbrž iz spleta vseh teh okoliščin zrasla moja potreba, pravzaprav pričela funkcionirati želja, da določene teme obdelam v ironični, komični perspektivi. Čeprav moram reči, da globoko sovražim vse tiste poceni jugoslovanske filme, ki so eno samo profano pripovedovanje »štosov« in jih je enostavno mogoče poistovetiti z domislico, brez kakršnekoli osti oziroma s topo ostjo.

Dobri filmi so velikokrat posledica srečnega naključja, ki je v pravem trenutku združilo v delovno in ustvarjalno celoto ljudi, ki so si vsaj v nekaterih pogledih blizu. Kako je potekalo sodelovanje med teboj in scenaristom Abdulahom Sidranom?

Kusturica: Sidran je človek, ki je neverjetno bogat z življenjskimi izkušnjami. To potrjuje predvsem njegova poezija, kjer je njegova življenjska zgodba prenesena v besede z neverjetno pesniško močjo. Edina večja težava, ki je nastopila pri pisanju scenarija, je bila v tem, da sem ga težko prepričal, da mora v filmu obstajati določena stopnja pogoynosti. Prav zato sva se velikokrat prepirala, ko je bilo treba kakšno njegovo osebno izkušnjo predimenzionirati v fiktivne razsežnosti. Kasneje je te svoje drobne napake javno priznal. Lep primer zato je scena na dvorišču, ko je družina glavnega junaka Dina na kosilu pri stricu. To sekvenco sem si že od samega začetka zamišljal »razbito« v prostoru, vendar tako, da je razbita z različnimi dogajanjem v sicer zelo ozko omejenem prizorišču. Zato sem si izmislil sceno pretepa med Dinom in njegovim starejšim bratom, ki poteka vzporedno z dolgim obrednim kosilom. Sidran je temu izrazito nasprotoval, saj to ni bilo v skladu z njegovo izkušnjo, po drugi strani, pa kaj takšnega »muslimanska morala« ne dopušča, še posebej če se to dogaja pred očmi očeta. Mlajši brat mora v odnosu do starejšega vedno ohranяти spoštovanje in nekakšen strah. Kasneje je Sidran v imenu kinestetičnega razigravanja prostora le popustil in tudi priznal, da sem imel prav.

Vsako tehnično vprašanje je konec koncev tudi ideološko vprašanje. Še posebej pri filmu, kjer tehnika igra tako odločilno vlogo. Prav zato nas zanima, po kakšni poti sta s snemalcem Vilkom Filačem prišla do, recimo »rudimentarne« in ne sentimentalno nostalgične, definicije filmske slike?

Kusturica: Razumljivo je, da smo pri koncipiranju filmske slike ponovno filmsko premislili nekaj filmov, za katere smo menili, da so blizu našemu projektu in nam lahko pomagajo pri določitvi njegovih likovnih faktur. Že takoj na začetku sva se s snemalcem Filačem strinjala, da že, in prav zaradi tistega »spominjam se«, ki je v naslovu, ne smeva zdrkniti v neko »glanc« fotografijo, prekipevajočo od likovnih in estetskih vrednosti. Zato smo, da bi film čimbolj odgovarjal času, snemali na filmski trak z izrazito debelo zrnato strukturo ter namenoma iskali take likovne rešitve, ki v nekem strogo estetskem smislu delujejo »nemarno in nedodelano«. (Pri tem smo imeli pred očmi nekatere neorealistične filme; mislim, da moj prvenec, ne samo zaradi takšne koncepcije fotografije ampak tudi zaradi kopice drugih



Se spominjaš Dolly Bell?

elementov, mnogo dolguje neorealizmu). Morda likovna faktura našega filma deloma spominja na Fellinijev **Amarcord**, vendar je pri Felliniju fotografija le bolj lesketajoča in baročna, medtem ko je naša trda, osušena in na ta način bolj materialna. Med črnobelimi filmi, ki so nastali v bližnji preteklosti, nam je pri definiciji takšnega tipa fotografije v marsičem pomagal film **Zadnja kinematografska predstava** Petra Bogdanoviča.

Menimo, da je v jugoslovanski kinematografiji zelo malo režiserjev, ki znajo artikulirati filmsko pripoved, ki poznajo filmsko gramatiko. Tvoj film dokazuje, da ti dobro obvladaš filmski jezik in se tako pridružuješ peščici jugoslovanskih režiserjev, predvsem mlajših, ki preprosto znajo delati filme. V večini naših filmov se namreč uveljavlja tisti najbolj enostaven način »štrikanja zgodbe v slikah«, ki mu pravimo »odslikovanje brez ostanka«. Ne razmišlja se o globini polja, o učinkih, ki nastajajo s povezovanjem dveh in več kadrov, o odnosu med prostorom, ki je v kadru in prostorom, ki je izven kadra, o stvareh, ki recimo pogojno proizvajajo suspenz. Vendar ne suspenz zgolj v strogem smislu kriminalke, ampak narativni suspenz, ki kot nek hipnotičen usmerjevalec vodi gledalca po svoji poti.

Kusturica: Občutek imam, da se je zadnja leta v jugoslovanski kinematografiji le uveljavilo spoznanje, da film mora imeti neko svojo pojavno fiziognomijo, da mora »izgledati« kot film. Vendar to izgledanje ni vezano na »zunani izgled«, kakor temu pravijo v vojski, marveč je vezano na poznavanje filmske obrti. Izhaja iz zavesti, da lik, ki je postavljen v prostor filmskega kadra, mora stati,

da mora biti njegovo pojavljanje opredeljeno in utemeljeno, izhaja iz védenja, da filmska slika ni osamljen pojav, marveč je v odnosu z drugimi slikami in s tistim, kar robovi slike in montažni spoji nakazujejo ali pa zamolčijo. Izhaja iz zavesti, da misli, ki jih sugerira film, niso vpisane samo v dialoge, ampak so vpisane v sam način ustvarjanja film, v globino, v robove in v spoje filmskih slik. Misel filma je namreč proizvod vzajemnega delovanja med prikazanim in načinom prikazovanja.

Ob vseh slavospevih, ki jih je na račun tvojega filma izpelo dnevno časopisje, so se v nekaterih ocenah pojavile tudi pripombe. Predvsem so bile usmerjene na nedosledno izpeljano arheološko reprezentacijo, na pomanjkanje avtentičnosti, češ da se vidi Sarajevo, ki je mnogo svetlejšo od tistega, ki naj bi odgovarjalo času tvojega filma, da so nekateri igralci in statisti oblečeni v kostume, ki ne odgovarjajo takratnemu načinu oblačenja. Zanima nas, kako ti gledaš na pripombe, ki vsekakor niso zanemarljive.

Kusturica: Časa okrog leta 1963 se spominjam samo v sledovih, saj sem imel takrat komaj šest let. Prav zato je tudi absurdno misliti, da sem si filmsko vizijo tega polpreteklega obdobja izgradil na osnovi lastnih izkušenj in doživetij. Nastala je iz mojega kasnejšega zanimanja za film, literaturo, gledališče, glasbo... tistega časa. Nikakor ne morem pozabiti junakinje filma **Ljubezni neke plavolaske** Miloša Formana in še vrste drugih likov češkega novega vala, ki so veliko bolj začrtali mojo predstavo o tem, kako je izgledal junak v neki socialistični državi, kakor pa drobci mojega spomina, ali pa obilna dokumentacija v

raznih arheoloških institutih. Kar pa zadeva kostume in svetlobo moram reči, da nisem težil k temu, da bi dosegal absolutno objektivistično verodostojnost v filmu. Mislim, da so to stvari, ki niso bistvenega pomena, hkrati pa v filmu tudi niso toliko »popačene«, da bi porušile konvencijo, da bi gledalca motile in ga tako izvrgle iz časovnega konteksta, v katerem se film dogaja. Kajti tu so še drugi elementi, ki podpirajo »zgodovinsko sliko« in ne dopuščajo, da bi se pretrgala konvencija, da bi se razblinila gledalčeva zavest o tem, da je film situiran v določljiv časovni okvir. To je predvsem glasba, atmosfera in z njo povezana

lahkotnost, neobveznost, slepo podrejanje in predajanje tujim vplivom. Upam pa si tudi trditi, da v trenutku, ko gledalec pristopi k igri, ki mu jo nudi film, in ki ni samo igra na ravni kostumov in svetlobe, marveč je vprašanje neke kombinatorike, vprašanje sledenja in zlaganja zgodbe kakor tudi odčitovanja nekega širšega miselnega konteksta, v katerega je film vpet, da v tem trenutku v gledalčevi zavesti vsi historicizmi v smislu objektivistične verodostojnosti zdrknejo v drugi plan in da v tem trenutku gledalec celo ne opaža nekaterih »nedoslednosti«.

Emir Kusturica

Filmski režiser in scenarist. Rojen v Sarajevu 24. 11. 1955. Študiral filmsko režijo na FAMU v Pragi (1973–1977). Za TV Sarajevo je posnel TV dramo **Nevjeste dolaze/ Neveste prihajajo** (1979) in **Bife Titanik** (1980). Je mednarodno najuspešnejši režiser v Jugoslaviji. Za kratki film **Guernica** je prejel prvo nagrado za študentski film v Karlovih Varih (1978); za celovečerni film **Se spominjaš Dolly Bell** je prejel zlatega leva za prvenec na festivalu v Benetkah (1981); za film **Oče na službenem potovanju** je prejel Grand Prix za na festivalu v Cannesu (1985), film je bil tudi nominiran za najboljši tujejezični film za nagrado Oskar, za film **Dom za obešanje** je prejel nagrado za režijo na fest. v Cannesu (1988). Nagrajenec AVNOJ-a za leto 1989. Skupaj s M. Materićem je Kusturica napisal tudi scenarij za film **Strategija švrake/Strategija srake** (1987) Z. Lavanica. Predava filmsko režijo na Columbia University v New Yorku in igro na Akademiji v Sarajevu.

Sječaš li se Dolly Bell? / Se pominjaš Dolly Bell?, 1981

s – Abdulah Sidran, r – Emir Kusturica, f – Vilko Filač, sc – Kemal Hrustanović, g – Zoran Simjanović, i – Ljiljana Blagoje-

vić, Slavko Štimac, Slobodan Aligrudić, Mira Banjac, Pavle Vuisić, p – Sutjeska film, TV Sarajevo, 35 mm, barvni, 2979 m

Otac na službenom putu/ Oče na službenem potovanju, 1985

s – Abdulah Sidran, r – Emir Kusturica, f – Vilko Filač, sc – Predrag Lukovac, g – Zoran Simjanović, i – Predrag (Miki) Manojlović, Mirjana Karanović, Moreno de Bartolli, Mustafa Nadarević, Pavle Vuisić, Mira Furlan, Predrag Laković, Ace Dorćev, Eva Ras, Tomislav Gelić, Slobodan Aligrudić, Emir Hadžihafizbegović, Davor Dujmović, Amer Kapetanović, Silvija Puharić, p – RO Forum, Sutjeska film, Kinema, Union film, 35 mm, barvni, 3420 m.

Dom za vešanje/ Dom za obešanje, 1988

s – Emir Kusturica, r – Emir Kusturica, f – Vilko Filač, sc – Miljen Kljaković, g – Goran Bregović, i – Davor Dujmović, Bora Todorović, Ljubica Adžović, Husnija Hasimović, Sinolicka Trpkova, Zabit Medvedov, Elvira Sali, Suada Karisik, Predrag Laković, Mirsad Zulić, Marjeta Gregorač, Boris Juh, p – Forum, Smart Egg Pictures, 35 mm, barvni, 3093 m